

3

A arte e a paisagem

Um dos aspectos mais interessantes na discussão sobre a concepção do que entendemos hoje por paisagem é a maneira como esta e as artes vêm se relacionando ao longo da história da arte ocidental. Apesar de serem observadas transformações na concepção de paisagem no decorrer da história, existe uma forte tendência que conecta até mesmo a experiência da paisagem natural à paisagem na tradição das artes plásticas. Desta maneira, para dar sequência à pesquisa sobre a paisagem no pensamento de Heidegger, faz-se necessário nos aprofundarmos, antes, naquilo que ele mesmo meditou sobre a arte, visando melhor entender, posteriormente, a própria paisagem. Assim, recorreremos a um de seus mais famosos ensaios, *A Origem da Obra de Arte*.

3.1

A arte e a obra de arte em Heidegger

A Origem da Obra de Arte é um ensaio baseado em conferências proferidas entre 1935 e 1936 que, posteriormente, foram reunidas e publicadas em *Caminhos da Floresta*, em 1956. Os ensaios sobre a arte, muitas vezes, são apontados como ponto crucial da virada do pensamento heideggeriano, que se evidencia na década de 1930.

Segundo Duque-Estrada, este momento de transição assoma no próprio desenvolvimento crítico à metafísica, em um âmbito externo à estética, mas que inevitavelmente contribuiu para trazer uma nova luz sobre a própria arte. Ainda de acordo com aquele autor, a arte difere de tudo aquilo que foi proposto no contexto da análise existencial de *Ser e Tempo*, evidenciando uma limitação da crítica de Heidegger à metafísica, naquele momento.

Embora os ensaios tenham ganhado mais repercussão na década de 1950, por via da publicação da coletânea, desde a década de 1930 causaram furor devido ao intenso compartilhamento de anotações, comentários e ao grande interesse pelas conferências do filósofo. No entanto, como visto, nos ensaios não se enunciavam questões distantes do panorama filosófico de Heidegger. Nas palavras de Christian Dubois, a questão da obra de arte é somente possível:

[...] a partir do encontro entre a obra ela mesma e o pensamento, do choque deste encontro, singular, isto é, plenamente histórico, e de seus efeitos desviantes. Antes de todo ‘pensamento da arte’, há a solicitação do pensamento pela arte, onde ambos se confrontam. Tal confrontação foi para Heidegger sobretudo, em 1934, aquela com a obra poética de Hölderlin, que é, em sua singularidade, o oriente do texto “A Origem da Obra de Arte”.¹

A virada do pensamento heideggeriano, como um novo começo, ocorre pela alteração do âmbito filosófico que a precede. Neste contexto, a poesia de Hölderlin indica um novo caminho à origem – a uma ontologia do ser. Assim, Heidegger percorre o caminho indicado pela obra de Hölderlin.² A proximidade do poeta, segundo Christian Dubois, imanta a maior parte dos textos do filósofo, a partir de 1934, estando Hölderlin “constantemente ‘em construção’ [...] na obra de Heidegger”³, que não tem por objetivo esgotá-la (a obra de Hölderlin) conceitualmente, mas sim, nas palavras de Heidegger, conquistá-la intelectualmente.⁴ Desta maneira, o filósofo se preocupava com a melhor abordagem dada à poesia, de modo a não desgastá-la. Este encontro entre pensamento e poesia irá transformar a própria linguagem heideggeriana.

A partir de uma leitura relativa aos cursos de inverno de Heidegger, de 1935 e 1936, sobre o hinos *Germânia* e *o Reno*, reunidos em *Hinos de Hölderlin* (1979), podemos compreender melhor a transição e a nova situação instaurada pela proximidade do poeta. Ainda na introdução, Heidegger transcreve um pequeno segmento de uma carta de Hölderlin, endereçada a seu irmão, de 1799. Este segmento é trazido à discussão, pois evidencia questões que posteriormente

¹ DUBOIS, C. *Heidegger: introdução a uma leitura*, p. 166.

² De modo a esclarecer sobre a importância e impacto da obra de Hölderlin (poeta alemão do século XVIII) sobre Heidegger, Christian Dubois elenca uma pequena cronologia dos cursos e ensaios vinculados a Hölderlin. No inverno de 1934-35, Heidegger leciona um primeiro curso direcionado à leitura e reflexão filosófica sobre o hino *Germânia* e o hino *O Reno* (posteriormente reunidos em *Hinos de Hölderlin*, 1979). É citado em *Introdução à Metafísica*, e como mencionado, norteia *A Origem da Obra de Arte*. Em 1936, em conferência, Heidegger expõe *Hölderlin e a essência da poesia* e, em 1939, O hino de Hölderlin “*Como quando em dia de festa*”. Na década de 1940, mais dois cursos: sobre o hino *Memórias* e sobre o hino *O Rio*. Na década seguinte, publica *Esclarecimentos sobre a poesia de Hölderlin*, que reúne quatro textos, inclusive *Hölderlin e a essência da poesia* até *Retorno*. Devemos nos lembrar, ainda, dos ensaios *Poeticamente o homem habita*, a conferência *Construir, habitar, pensar*, entre outros, reunidos no livro *Ensaio e Conferências*.

³ DUBOIS, C. *Op cit.*, p. 177.

⁴ HH, p. 13.

serão desenvolvidas por Heidegger em *A Origem da Obra de Arte*. Na carta, Hölderlin declara a seu irmão sobre a essência da poesia:

Já se disse muito sobre a influência das Belas-Artes na formação dos homens, mas o resultado foi sempre como se ninguém estivesse a falar a sério, e isso é natural, porque não pensaram na natureza da arte e, em especial, na da poesia. As pessoas atinham-se ao seu lado exterior, pouco exigente, que evidentemente é inseparável da sua essência, mas que pouco corresponde ao caráter total dela; ela foi considerada um jogo, porque aparece na figura modesta do jogo e, assim, como é razoável, não podia decorrer dela nenhum outro efeito que não o jogo, a saber, a distração, o que é quase exactamente o contrário do seu efeito, onde ela existe na sua verdadeira natureza. É que, então, o Homem recolhe-se junto a ela e ela lhe dá calma, não a calma vazia, mas sim a calma viva, onde todas as forças estão em actividade e só por causa da sua harmonia íntima não são reconhecidas como activas. Ela aproxima os homens e os reúne, mas não como o jogo, onde só estão reunidos porque cada um se esquece de si mesmo e não vem à superfície a peculiaridade viva de cada um deles.⁵

Nas primeiras linhas, pode-se reconhecer que Hölderlin preocupa-se com o fato de que a influência das Belas-Artes na formação dos homens está sendo subestimada, como um jogo distraindo-os da própria natureza da arte, ou seja, ocultando sua essência. A mesma preocupação está presente no início do ensaio *A Origem da Obra de Arte*. Assim como Hölderlin, Heidegger, como o nome do ensaio enuncia, estava preocupado com um retorno à origem – à essência da obra de arte.

Percebe-se também, na leitura do trecho acima citado, que a verdadeira natureza da arte é um evento no qual “o Homem recolhe-se junto a ela e ela lhe dá calma, não a calma vazia, mas sim a calma viva, onde todas as forças estão em actividade e só por causa da sua harmonia íntima não são reconhecidas como activas.”⁶ Em outras palavras, o encontro com a arte viabiliza um *acontecimento*, no qual o Homem ganha sua demora junto à arte e pelo qual são reunidos. Sob essa perspectiva que Heidegger foi guiado. Para ele, na obra de arte autêntica, a efetividade da obra está naquilo que ela opera, em suas palavras, “o abrir-se do

⁵ HH, p. 15

⁶ HH, p. 15.

ente em seu ser: o acontecimento da verdade.”⁷ Heidegger dirá que para encontrarmos a verdade que vigora na obra, devemos antes de tudo nos deparar com a obra. Deste modo, são retomadas algumas questões aparentemente resolvidas no âmbito de *Ser e Tempo*. Tal retorno, segundo Duque-Estrada, consiste em uma:

[...] crítica à maneira objetivista de se tratar a obra de arte como um objeto estético, ou seja, como uma coisa, algo material, ao qual se adere, tal como uma superestrutura, uma forma estética. O problema desta perspectiva está em sobrevalorizar este caráter “superestrutural” da obra de arte – o seu ‘sentido’ ou ‘mensagem’ –, em detrimento da materialidade mesma (cores, sons, espacialidade, etc) em que ela se encontra constituída enquanto obra.⁸

No mesmo contexto de *Ser e Tempo*, Heidegger diz que inicialmente nos encontramos com as obras de arte, da mesma maneira como nos encontramos com as coisas corriqueiras. Define o que são coisas, em um exemplo que muito nos lembra a paisagem de sua cabana da Floresta Negra:

A pedra no caminho é uma coisa e também o torrão de terra. A jarra é uma coisa bem como a fonte no caminho. Mas o que dizer do leite na jarra e da água na fonte? Também estes são coisas, se as nuvens no céu e o cardo no campo, se a folha no vento do outono e o açor sobre a floresta se denominam de fato coisas.⁹

Heidegger diz que as obras de arte são tão disponíveis ao encontro como o carvão de Ruhr e as árvores da Floresta Negra. Assim como nestes exemplos, as obras tem propriedades físicas e materiais, e é com esta dimensão que a faxineira, em *A Origem da Obra de Arte*, lida ao limpá-las um dia após o outro.

Hölderlin assinalava que o caráter exterior da obra é intrínseco à essência da obra de arte. Heidegger, em *A Origem da Obra de Arte*, enfatiza tal pensamento ao considerar que primordialmente a catedral está na pedra e a escultura está na madeira. Segundo Heidegger, a materialidade das coisas é aquilo que confere a elas a constância de suas características sensíveis – seu colorido,

⁷ HEIDEGGER, M. *A Origem da Obra de Arte*. Texto extraído da tese de mestrado de Laura Moonsburguer, *A Origem da Obra de Arte: tradução, comentários e nota*, p. 24. Doravante referido como OOAA.

⁸ DUQUE-ESTRADA, P. *Sobre a obra de arte como acontecimento da verdade*. In: *O que nos faz pensar*, p. 71.

⁹ HEIDEGGER, M. *A Origem da Obra de Arte*, p. 45. Doravante referido como OOAb.

rigidez, sonoridade, etc. Ele pensa a matéria como aquela que, previamente, já está sempre conformada, distribuída e localizada espacialmente em uma forma. Esta, inclusive, prescreve não somente a distribuição da matéria, mas também sua definição. Forma e matéria sustentam a obra, por isso o filósofo diz “a Catedral *está* na pedra”, e não a Catedral *é* de pedra. Não há primeiro uma catedral para que depois se possa dizer que ela é de pedra, pois catedral e pedra já estão sempre juntas.

Entretanto, mais importante do que a condição física da obra é aquilo em torno do qual suas propriedades se reuniram.¹⁰ A origem de alguma coisa, para Heidegger, é aquilo que gera sua existência e a mantém, a partir do que suas propriedades vieram a se integrar em um conjunto, e não apenas no modo como estas propriedades se apresentam. Coisas naturais, como um torrão de terra, um bloco de granito, o céu, ou o vento dos açores têm sua forma e materialidade gerados e sustentados em si mesmos, pela *physis*. Em contrapartida, coisas manufaturadas, como utensílios e obras de arte, recebem seu caráter formal e material a partir das mãos dos homens. No entanto, no que se refere à serventia, as obras de arte aproximam-se antes às coisas naturais, pois originalmente não vinculam-se a nenhum papel na cadeia instrumental cotidiana, já que, a princípio, não servem para nada.

Sabemos, a partir da leitura de *Ser e Tempo*, que cotidianamente as coisas se apresentam inseridas em um contexto utilitário, na circunvisão daquele que age. Heidegger nos expôs que inclusive as coisas naturais são encontradas em via de uma finalidade no contexto instrumental. Neste sentido, em *A Origem da Obra de Arte*, Heidegger diz que tais coisas são “uma espécie de utensílio, se bem que o utensílio despido de seu ser-utensílio.”¹¹ As coisas naturais, são uma espécie de utensílio pois são encontradas no contexto instrumental da lida diária, mas, ao mesmo tempo, em sua origem não são utilitárias. Contudo, diante da primazia da cotidianidade, parece questionável para o filósofo que mesmo retirando-se todo o caráter utilitário, o caráter de algo se revele realmente. Apesar disso, questiona:

¹⁰ OOA, p. 51.

¹¹ OOA, p. 71.

Ou será que este conter-se da mera coisa, este ser não forçado a nada, que repousa em-si, pertence exatamente à essência da coisa? Então aquilo que é estranho e que há de fechado na essência da coisa não deve tornar-se o familiar para um pensar que procura pensar a coisa?¹²

O caráter de alguma coisa não se mostra imediatamente, seu encontro é vedado pelo véu da cotidianidade, que o obscurece. Heidegger propõe então um retorno à obra de arte, através de uma tentativa livre das antecipações da ocupação, buscando na familiaridade aquilo que há de estranho. Com a quebra da intencionalidade da ocupação, encontramos algo como encontramos em relação às coisas naturais, como aquelas que não servem para nada e, com isso, o pensamento não deve forçá-las a nada.

A antecipação do olhar, fruto da circunvisão, neste sentido, é uma violência à coisa que então se revela sob a perspectiva de um tema previamente estabelecido. Na concepção de Heidegger, a concepção de coisa como portadora de características, como unidade e multiplicidade de sensações e como matéria formada¹³ induziu um método sob o qual as obras de arte foram pensadas e, portanto, violentadas. Para ele, esta violência do pensamento às obras fez com que o próprio pensamento apareça-se como um vilão. O pensamento sobre as obras deveria ser evitado em vista de um “real” encontro com as obras que seria garantido pelos sentidos, e não aprofundado.

Entretanto, como vimos anteriormente, os sentidos não são livres da constante presença do mundo. Em *A Origem da Obra de Arte*, Heidegger volta a mencionar que “escutamos a porta bater e nunca ouvimos sensações acústicas ou meros ruídos.”¹⁴ Devemos nos lembrar que em *Ser e Tempo*, ele afirma que os sentidos são permeados pela compreensão em sentido originário. A seu ver, a desconstrução do barulho da porta que bate para um mero ruído é somente possível a partir de um processo abstrato e complexo, que em si também é uma violência às coisas, pois estas sempre estão muito mais próximas à nós do que à mera cor, ao som ou ao cheiro. Neste contexto, talvez seja mais certo um retorno à *Stimmung* pois “o que aqui e em semelhantes casos denominamos sentimento ou

¹² OOA, p. 75.

¹³ OOA, p. 59 e 61.

¹⁴ OOA, p. 59.

disposição de ânimo, seja mais racional ou seja mais perceptível, porque é mais aberto ao ser do que toda a razão”¹⁵.

A esse despeito, um retorno à *Stimmung* por si só não garante um encontro ao caráter essencial das coisas, pois diferentes *Stimmungen* prescrevem diferentes tipos de encontro. Há entre elas algumas que em comparação às outras são privilegiadas e favorecem um encontro original, e outras, em contrapartida, que contribuem para ocultá-lo, como o caso do medo¹⁶. Para que o caráter de algo possa vir a vigorar e mostrar-se, Heidegger sugere então que “concedamos à coisa como que um campo livre para que ela se mostre”. Para isso, “tudo o que se queira colocar entre a coisa e nós como concepção e anunciação sobre a coisa, precisa ser antes afastado. Só então nos abandonamos a irremovível presença da coisa.”¹⁷

Heidegger, então, propõe um encontro com uma coisa utensiliar, como um sapato. Mas não a partir de um exemplar de sapatos reais, e sim por meio de uma apresentação pictórica de um par de sapatos, *Um par de sapatos* de Van Gogh¹⁸.

Ao longo do primeiro capítulo, procuramos compreender a paisagem em Heidegger, nos aproximando de sua filosofia. Penso que é oportuno tornarmos a desempenhar tal esforço. De modo a expandir a discussão quanto à questão que aqui nos interessa, partiremos a partir das elucidações do filósofo para focar a paisagem, não os sapatos, como fez o mesmo no exemplo acima mencionado. Escolheremos, assim como Heidegger, uma apresentação figurativa da paisagem

¹⁵ OOA, p. 57.

¹⁶ A disposição do medo foi estudada por Heidegger em *Ser e Tempo*, § 30.

¹⁷ OOA, p. 59.

¹⁸ Existe uma grande discussão em torno da apresentação de Heidegger de *Um par de sapatos* de Van Gogh. Segundo Heidegger, em *A Origem da Obra de Arte*, os sapatos pertenceriam a uma camponesa. Esta informação é contestada por Meyer Shapiro. Shapiro defende, a partir de uma ampla pesquisa e levantamento de dados, que os sapatos pertencem ao próprio artista e não a camponesa. Posteriormente, Derrida irá retomar o assunto. Sobre este tema, seguirei os passos do professor Duque-Estrada: “Nos limitamos aqui a dizer que o argumento de Shapiro, ao tomar por norma o ideal da objetividade, não é capaz de dar conta daquilo que de fato está em jogo na discussão proposta por Heidegger em torno da obra de arte.” DUQUE-ESTRADA. *Op. cit.*, p. 73. Nesta dissertação, não apresentamos o pensamento de Heidegger a partir da obra *Um par de sapatos*, mas, facilmente, a mesma crítica dirigida à Heidegger poderia ser considerada irrelevante em relação à apresentação da obra *Lavoura de trigo com ceifador* encontrada nesta dissertação, a qual segue o próprio argumento heideggeriano.

do mesmo pintor escolhido por ele, Van Gogh, que é, reconhecidamente, um pintor de paisagens.

Van Gogh pintou inúmeras paisagens, sendo elas agrícolas, marítimas, campestres, noturnas, urbanas, entre outras. Como Heidegger propõe a apresentação de um utensílio, penso ser oportuno a apresentação de uma paisagem de contexto utilitário, como uma paisagem agrícola¹⁹. Todos conhecem um campo agrícola. Embora se diferenciem pela cultura cultivada, servem à subsistência, ao abastecimento local ou regional. São fonte de renda e vida para os agricultores. As características materiais e formais da paisagem agrícola variam de acordo com a região em que se localizam, pelas técnicas de plantio empregadas, pelo tipo de lavoura cultivada, etc.

Na medida em que uma cultura agrícola se instala, a topografia é lentamente adaptada para melhor servir à produção. A própria cor da terra é alterada devido à correção química ou exaustão mineral. Do mesmo modo, os cursos de água são manipulados para regularizar a humidade do solo. As árvores, plantadas na beira dos caminhos, abertos para abastecer e escoar a produção, foram escolhidas para quebrar o vento que incide sobre a lavoura. Escolha essa feita de forma a não atrair insetos ou pássaros que poderiam prejudicar a plantação. O fluxo das chuvas e as secas, assim como a intensidade das estações do ano e o seu colorido, também se alteram pelas mudanças ocasionadas no ecossistema local.

Em resumo, as características de determinada paisagem agrícola também são advindas do fato de tal plantação servir ao cultivo de batatas, feijão ou feno. Contudo, se apenas nos detivermos em uma paisagem fora de sua cadeia produtiva, nunca experimentaremos aquilo que ela realmente é. Heidegger diz ser necessário, então, nos encontrarmos com as coisas em sua experiência diária. Escolhamos então um exemplo: a paisagem agrícola de uma plantação de feno.

Diariamente, o camponês enquanto cultiva e vive de sua plantação de feno está em contato direto com sua paisagem. Ele produz sua paisagem enquanto a altera, e relaciona-se com ela objetivamente, enquanto lavra e fertiliza a terra no

¹⁹ Ao longo do capítulo 1 vimos que uma paisagem pode ser considerada de cunho utilitário a partir do modo como esta é modificada em virtude de uma finalidade específica.

fim do inverno para poder semear; enquanto cuida se a chuva esperada ajudará para que as sementes prosperem ou se, caso duradoura e intensa, se poderá enxarcar o feno antes de sua colheita. Seja no momento em que desempenha as funções manuais ou quando a observa, em sua extensão, o camponês não pensa na paisagem, nem mesmo a olha ou sente. Ela é esquecida quanto mais automaticamente o camponês a encontra no conjunto de sua produção. Assim, tal esquecimento ocorre na confiança certa do dia a dia e está circunscrita no mundo do camponês.

Van Gogh pintou muitas paisagens agrícolas: plantações de trigo, feno, batatas, cultura de flores, entre outras. Em sua grande maioria, paisagens desconhecidas e indeterminadas. Uma delas nos chama a atenção²⁰: um grande sol amarelo está prestes a se pôr por detrás de uma colina, todo o céu é de um intenso amarelo que parece espelhar no mar de trigo ondulante abaixo dele. À direita, montanhas azuladas denotam que a luz, embora inebriante, se esvai enquanto uma pequena figura à esquerda, quase imperceptível devido à intensidade da cor ouro dos campos, ceifa e organiza tufo de trigo. No sol enorme a se pôr e na perseverança do pequeno ceifador em meio à profusão da luz solar, que reflete na plantação, está a extenuante jornada do homem. Dia após dia, o ceifador retorna aos mesmos sulcos de terra, sobre os quais o sol e a chuva se derramam sem clemência.

Na extensão amarela do céu se faz presente a falta dos ventos e das chuvas que aliviam a jornada, dando a sensação de uma suspensão do tempo, de uma solidão e grandiosidade que parecem tornar todos os esforços vãos. Na paisagem, “vibra o calmo apelo da terra, sua calma doação do grão que amadurece e o não esclarecido recusar-se do ermo terreno não cultivado do campo invernal.” Através da paisagem presentifica-se a fé que motiva os homens à superação, “a aflição sem queixa pela certeza do pão, a alegria sem palavras da renovada superação da necessidade, o tremor diante o anúncio do nascimento e o calafrio

²⁰ *Lavoura de trigo com ceifador*, Van Gogh. Saint-Rémy, 1889.

diante da ameaça da morte”.²¹ Em seu “repousar-em-si” surge a paisagem agrícola: à Terra ela pertence e no mundo do camponês ela está abrigada.²²



Fig. 1 - Lavoura de Trigo com Ceifador, 1889. Van Gogh.



Fig. 2 - Variação com o sol nascendo.
Lavoura de Trigo com Ceifador, 1889.
Van Gogh.

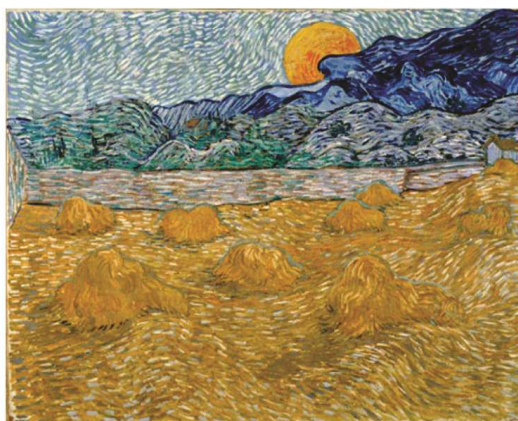


Fig. 3 - Paisagem com montes de trigo e lua nascendo, 1889. Van Gogh.

²¹ OOb, p. 81.

²² Em relação ao sapato, Heidegger diz: “À Terra pertence este utensílio e no mundo da camponesa está ele abrigado.” OOb, p. 81.

Dia após dia, enquanto colhe o trigo, o camponês sabe de tudo isso. Ele simplesmente semeia, cuida e ceifa. Embora, no fundo, estas atividades não sejam nada simples. A simplicidade que estas ações têm para o camponês reside na confiança que este possui em relação ao seu mundo familiar – na confiabilidade. Por confiar, o camponês se entrega ao “calado apelo da Terra” e “está certo de seu mundo”²³, e esta é para ele e para seus conterrâneos, na temporalidade da existência diária. Segundo Heidegger, “é a confiança que primeiramente dá ao simples mundo sua seguridade [*Geborgenheit*] e assegura à Terra a liberdade de seu contínuo irromper.”²⁴

Deve ser ressaltado que a existência diária, neste ensaio, confere sentido à paisagem, mas esta, em contrapartida, ambienta o mundo do camponês assumindo um papel de suma importância. A plantação, o trigo, o céu, a terra estão no íntimo pertencimento com o pão de todo dia, as preocupações e projetos da vida e o medo diante da morte. Deste modo, embora não se resumam a isso, Terra e mundo apresentam também aspectos fortemente paisagísticos.

Heidegger destaca o fato de que nos habituamos a lidar com as coisas a partir de sua aparência e, assim, nos esquecemos de sua origem. Desta maneira, esclarece que o encontro original com as coisas, e também com a paisagem, não se dá pelo estudo técnico ou análise objetiva. Mas pela proximidade com a obra de arte. Na proximidade da obra de arte “aquele in-habitual tomou de assalto, como um estranho, o homem e levou o pensar para a eclosão do admirar”²⁵.

A obra de arte tem o poder de transformar subitamente o âmbito habitual e corriqueiro no qual agimos e vivemos em outro extremamente diferente. Este evento no qual aquilo que não estamos habitualmente acostumados a lidar, o estranho, toma de assalto o homem é comentado por Heidegger também em uma outra passagem, ainda no curso de inverno sobre o hino *Germânia* de Hölderlin. Ele diz:

A luta pela poesia no poema é a luta contra nós próprios, na medida em que, na trivialidade quotidiana do ser-aí, estamos expulsos da poesia, estamos sentados na praia cegos, coxos e surdos e não vemos

²³ OOA_b, p. 81.

²⁴ OOA_a, p. 20.

²⁵ OOA_a, p. 55.

nem ouvimos nem sentimos a ondulação do mar. No entanto, a luta contra nós próprios não significa de modo algum um olhar absorto sobre nós próprios, curioso e analisador da alma, nem uma repreensão “moral” constrita, antes tal luta contra nós é o trabalho de travessia do poema.²⁶

Heidegger aqui utiliza um exemplo que será pensado sob um viés paisagístico. O filósofo diz “expulsos da poesia”, mas poderia ter dito “longe da obra, longe do acontecimento que a obra engendra nós simplesmente não vemos, não ouvimos, nem mesmo sentimos uma paisagem marítima”. O ruído das ondas arrebetando na praia, a suavidade da brisa, o diferentes tons de azul e verde passam despercebidos. Embora os sentidos nos apresentem o mundo, na existência diária e cotidiana não estamos situados em um modo de percepção pelo qual uma paisagem marítima se mostraria. Cotidianamente, a paisagem passa despercebida e não requisita nenhuma atenção em especial. Do mesmo modo, diante ou em meio à paisagem da lavoura de trigo o camponês a esquece na confiabilidade. Na visão pragmática da lavoura, ele se abstém de pensá-la, e nesta confiança jaz o ser dessa paisagem agrícola.

Hölderlin indicava que é da natureza da arte causar como *efeito*²⁷ um recolhimento pelo qual o Homem vai junto à obra e aproxima-se aos seus demais na calma viva de um acontecimento. Na citação anterior, Heidegger esclarece que tal acontecimento não é fruto de um “olhar absorto sobre nós próprios, curioso e analisador da alma, nem uma repreensão ‘moral’ constrita”, mas o próprio “trabalho de travessia do poema”. A obra desencadeia uma luta contra a própria habitualidade, nos ensejando a atravessá-la e ir ao encontro do estranho. Na travessia da obra, está em combate o velamento guiado pela cotidianidade e a revelação, sendo a obra o lugar onde ambos deixam-se mostrar em seu vigor. Em *A Origem da Obra de Arte*, Heidegger dirá que tal acontecimento é o abrir-se daquilo que está posto na obra de arte – a verdade que, de algum modo, na pequena superfície da obra de Van Gogh se deixou mostrar. Em sintonia com a obra, admiramos a verdade da paisagem da lavoura de trigo aberta nela.

²⁶ HH, p. 30.

²⁷ Termo utilizado por Hölderlin.

Na proximidade da obra lutamos contra nós mesmos, lutamos contra a habitualidade, e o ente emerge para o “não encobrimento de seu ser”, pois a obra *põe em obra* o acontecimento da verdade do ente. Assim, na obra paisagística de Van Gogh a verdade da paisagem acontece, não por se ter representado satisfatoriamente uma paisagem, mas sim por estar na obra a re-apresentação da essência da paisagem. Assim, a obra não representa a nada, não é mimesis. Na pequena superfície da tela, no quadro, acontece uma possibilidade de abertura e desvelamento do ser da paisagem.

O fato de que as obras de arte não seriam mimesis, mas sim a re-apresentação da essência do ente contribui para uma melhor compreensão dos problemas inerentes à representação pictórica da paisagem. Nenhuma imitação pictórica da paisagem pode satisfatoriamente conter sua escala, instabilidade e totalidade das impressões sensoriais que uma real experiência paisagística pressupõe. Na medida em que Heidegger defende que na obra de arte está em acontecimento a verdade, a preocupação com uma arte que faça justiça à complexidade da paisagem deixa de ser uma questão. Isso tendo em visto que a obra não deve representar fidedignamente a paisagem, mas instaurar um evento que ponha em xeque a sua própria compreensão.

Como qualquer acontecimento, o evento da verdade na obra de arte depende essencialmente de seu tempo e lugar, pois o estranho somente emerge como uma possibilidade intrínseca ao familiar por meio da perturbação de suas referências. Ou seja, a obra apenas pode operar um evento de abertura no âmbito ao qual ela mesma pertence. Assim, como previamente vimos em *Ontologia*, no primeiro capítulo, o estranho está inserido na própria temporalidade cotidiana, ocasionalmente vindo à luz. Na proximidade da obra, o estranho não apenas assoma, mas abala estas referências cotidianas de forma a não só afetar sua temporalidade, mas também a própria paisagem, como o ambiente físico onde este acontecimento se dá.

Entretanto, ainda não está claro como este acontecimento se dá na obra de arte. Como nela apresenta-se a essência de algo? Como a paisagem, na obra, verdadeiramente se revela? Heidegger retorna seu olhar, mais uma vez, à obra de arte para que ela lhe indique o caminho à verdade que se apresenta nela. De modo

a evitar qualquer tipo de desentendimento ele irá escolher uma obra arquitetônica que, a seu ver, em relação à arte pictórica (por exemplo), não cabe dentro do âmbito da representação, diminuindo a possibilidade de uma má interpretação. A obra arquitetônica escolhida por Heidegger é um templo grego antigo, e é a partir dele que se pensa o acontecimento de abertura como um evento de desvelamento da verdade operado no combate entre mundo e Terra:

Uma obra arquitetônica, um templo grego, não copia nada. Ele se ergue simplesmente aí em meio às rochas escarpadas do vale. A obra arquitetônica envolve a figura do Deus e neste velamento a deixa projetar-se no âmbito do recinto sagrado através do pórtico aberto. Graças ao Templo o deus se faz presente no templo. Esta presença do deus é em-si o alargamento e a trans-delimitação do recinto como um recinto sagrado. Todavia, o templo e seu recinto não pairam no indeterminado. O templo-obra junta primeiramente e ao mesmo tempo recolhe, em torno de si, a unidade daquelas veredas e referências, nas quais nascimento e morte, maldição e bênção ganham para o ser humano a configuração de seu destino. A amplitude reinante destas referências abertas é o mundo deste povo histórico. Somente a partir dele e nele é que ele retorna a si mesmo para consumir sua vocação.

Aí permanecendo, repousa a obra arquitetônica sobre o fundamento rochoso. Este repousar da obra extrai do rochedo a obscuridade de seu suporte informe e, contudo, não forçado a nada. Aí permanecendo, a obra arquitetônica resiste à tempestade que se abate furiosamente sobre ela e mostra deste modo a própria tempestade em sua força. O brilho e a luminosidade do rochedo, os mesmos só aparecendo graças ao Sol, é que fazem aparecer a luz do dia, a extensão do Céu e as trevas da Noite. O erguer-se seguro torna visível o invisível espaço do ar. O inabalável da obra contrasta com a vaga da maré e deixa, a partir de seu repouso, aparecer a fúria do mar. A árvore e a grama, a águia e o touro, a serpente e o grilo aparecem no realce de sua figura e se apresentam assim no que eles são. Este surgir e desabrochar em-si e no todo, os gregos denominaram, há muito tempo, a *physis*. Ela clareia ao mesmo tempo aquilo sobre o que e em que o homem funda seu morar. Isso nós denominamos a Terra.²⁸

Embora em nenhum momento Heidegger se refira ao templo grego como uma obra paisagística – apenas o cita como uma obra arquitetônica –, seu pensamento sobre essa obra traz inúmeras referências à paisagem. Portanto, o que primeiramente deve ser ressaltado é o modo como Heidegger não trata o templo grego como um objeto arquitetônico isolado, mas sim em seu pertencimento

²⁸ OOb, p. 103.

íntimo à paisagem. Inicialmente, ao localizar o templo no vale entre os rochedos escarpados, o filósofo coloca o sítio onde o templo se instala em evidência. O templo não se localiza em meio ao indiferente sobre a superfície terrestre: ele se ergue em um rochedo escarpado, sobressaindo dentro de um vale, sendo esta sua paisagem original.

Em sequência, Heidegger expõe que embora o templo se situe em uma paisagem, esta é apenas revelada à luz de seu mundo. O templo em si não representa nada; sua concepção não intencionava abrigar os mortais, mas sim a imagem do deus. O templo, assim, manifesta e delimita o sagrado dando-lhe corpo e circunstância, pois sua existência conforma o lugar para que o deus se presentifique. Apenas pela presença deste no templo, seu entorno aparece como o abrigo sagrado. As formas geométricas e alvas do templo, assim como sua implantação, colocadas de tal modo a realçar e contrastar com a paisagem, manifesta e projeta sobre ela o sagrado, fazendo-a aparecer sob sua luz. Pode-se dizer, então, que a obra arquitetônica atua sobre a própria paisagem circundante, iluminando-a.

Enquanto em *Ser e Tempo*, em um encontro autêntico, o mundo era apenas revelado a partir do utensílio, a obra de arte funda e inaugura um novo mundo histórico. É a partir da obra de arte que, primeiramente, se dá a reunião do horizonte de sentido de um povo histórico para ele mesmo, fazendo com que se reconheça como tal. O âmbito no qual um povo histórico se compreende, se move, e onde as decisões diárias são feitas; a “amplitude” de sua história e lugar; aquilo que determina seus destinos enquanto estão e são, é re-significado a partir do evento de abertura operado pela obra de arte. Nesta operação, também a paisagem vem a aparecer sob uma nova rede de significados, de forma a nunca mais poder ser encontrada como antes. A obra de arte inaugura novos modos de compreensão que amplificam e corroboram para que o encontro com a paisagem ultrapasse o olhar cotidiano.

Ao instalar-se em seu local específico, a obra de arte reúne em uma totalidade obra e entorno – a paisagem na qual a obra se circunscreve. Na medida em que o mundo revela a Terra – diz-se também seu solo pátrio – traz à frente a paisagem transfigurada pelo evento do acontecer da verdade. É interessante notar,

na segunda parte da citação, quando Heidegger mostra o brilho da Terra sob a luz do mundo, que o filósofo não exalta exatamente o templo – a forma do templo, a brancura do mármore e sua polidez, o trabalho minucioso nos alto-relevos, a proporção do pórtico ou se o espaço interior do templo era austero ou inebriante perante a intensa luminosidade do mediterrâneo. Pelo contrário: o filósofo volta-se quase que exclusivamente ao co-pertencimento entre a obra arquitetônica e a paisagem. Ambos se deixam ver pela primeira vez em seu brilho enquanto se determinam em seu mundo histórico como o recinto do sagrado.

Heidegger ressalta a luminosidade do sol, a fúria do mar, o invisível do ar, a extensão do céu e as trevas da noite, sempre em mútua relação com o erguimento do templo. Tais referências revelam como a instalação da obra de arte se determina e se mantém nas relações que ela sustenta com sua paisagem original em sua totalidade como um evento de reunião. Assim, obra e paisagem conformam uma unidade de tal maneira que a obra não está localizada simplesmente em um paisagem, mas templo e paisagem juntos *estão* e *são* na unidade das relações essenciais geradas a partir da instalação da obra. Na mútua doação de sentido entre a obra e a paisagem circundante, reside uma compreensão mais profunda da ideia de pertencimento. Noção esta que ressoa em diversos momentos da obra de Heidegger²⁹.

O filósofo esclarece que à medida que a obra inaugura um mundo, ela o recitua sobre a Terra – “a qual, deste modo, só então surge como o solo pátrio.”³⁰ Segundo Heidegger, por solo pátrio se entende o âmbito físico e existencial no qual nos sentimos diariamente em casa. Solo pátrio, como o próprio nome indica, é o solo sobre o qual habitamos, a delimitação de um território que reconhecemos como familiar e próximo, a conformação de paisagens caseiras em sentido privado e público, os lugares nos quais reconhecemos nossa própria existência. Assim, percebe-se a ligação entre aqueles que habitam e seu solo pátrio como definidora da própria autocompreensão de um povo histórico como ele mesmo.

Portanto, estaria na essência da obra de arte, ao menos da obra arquitetônica por ora, um acontecimento também de cunho paisagístico, pois na

²⁹ SARAMAGO, L. *Op. cit.*, p. 185.

³⁰ OOb, p. 105.

compreensão de solo pátrio, se compreende também a paisagem original da obra em sentido privado e público. Desta maneira, penso o Templo grego também como uma obra paisagística, embora deva ser ressaltado que solo pátrio é uma concepção ainda mais ampla do que paisagem original. Tais considerações são apenas feitas no sentido de se evidenciar como na própria compreensão de solo pátrio se resguarda a referência à própria paisagem original da obra, e como em essência tal acontecimento é também ele paisagístico.

A paisagem aparece transfigurada na unidade da obra à medida que, segundo Heidegger, a instalação da obra de arte traz à frente o caráter de elaboração da mesma. Enquanto elabora, a obra traz à aparição aquilo que se oculta, ou seja, traz à luz aquilo lhe dá suporte, a Terra.

O conceito de Terra foi primeiramente introduzido na filosofia de Heidegger em *A Origem da Obra de Arte*, em decorrência principalmente da poesia de Höderlin. Terra para o filósofo não significa o planeta no qual vivemos: por Terra se alude à ideia de solo pátrio, mas também à *physis*, à matéria a partir da qual a obra é elaborada.

Diferente do utensílio, que na serventia faz desaparecer o material, tanto quanto em seu desempenho se faz útil, a obra de arte o faz aparecer, o ilumina, já que Terra refere-se ao material sempre sob a luz do aberto do mundo. Sobre isso, Saramago diz: “graças à Terra, a materialidade da existência se mostra em seu brilho, a natureza ganha nitidez, o espaço invisível do ar se deixa ver, recortado pelos contornos do templo.”³¹ Nas palavras de Heidegger, o Templo:

Não deixa a matéria desaparecer, mas sim, aparecer em primeiro plano e, na verdade, no aberto do mundo da obra: o rochedo chega ao suportar e ao repousar. E somente assim se torna rochedo; os metais chegam a faiscar e a brilhar, as cores ao reluzir, o som ao soar, a palavra ao dizer. Tudo isso surge no que a obra se retira no maciço e peso da pedra, na firmeza e flexibilidade da madeira, na dureza e brilho do bronze, no luzir e escurecer da cor, no soar do som e na força nomeadora da palavra.³²

É interessante salientar que o caminho por meio do qual Heidegger desenvolve o elaborar da obra não parte da paisagem, da natureza, do material ou

³¹ OOA, p. 197.

³² OOA, p. 113.

de seu lugar de essência e sim a partir da obra em relação a estes. Tais elementos, embora aí presentes em suas características, quando não estamos perante a obra, desaparecem na cotidianidade. Somente no evento da verdade na obra revela-se a Terra em um movimento de auto-remetimento da iluminação da materialidade. A Terra enquanto aquela que suporta e acolhe, traz, em contrapartida, a aparição. Isso ocorre, por sua vez, à medida que esta aparece à luz de um mundo.

Originalmente distintos, Terra e mundo, ocorrem em uma relação de co-pertencimento mútuo. Nas palavras de Heidegger: “o mundo se funda sobre a Terra e a Terra se ergue atravessando o mundo.”³³ Na oposição de ambos, eles alcançam sua plenitude, assim como em um combate, no qual os combatentes alcançam seu ápice à medida que se contrapõem. Assim, “o mundo aspira, em seu repousar sobre a Terra, a fazê-la sobressair. [...] A Terra, porém, como a acolhedora, tende a cada vez a puxar o mundo para dentro de si e em si mantê-lo.”³⁴

O combate entre Terra e mundo é a própria tradução do combate original, como a tensão entre a revelação e o velamento da verdade, entre clareira e ocultação. Entretanto, não se quer dizer que por mundo se corresponde a clareira, e tampouco a Terra à ocultação. Assim, Heidegger esclarece:

Este aberto ocorre em meio ao ente. Ele mostra um rasgo essencial que já mencionamos. Ao aberto pertence um mundo e a Terra. Mas mundo não é simplesmente o aberto que corresponde a clareira, a Terra não é o encerrado que corresponde ao acobertamento. Antes, o mundo é a clareira das vias essenciais pelas quais o decidir vem a ajuntar-se. Cada decisão, porém, funda-se em um não vencido, encoberto, desconcertante, senão não seria nunca uma decisão. A Terra não é pura e simplesmente o encerrado, mas sim aquilo que irrompe como o que encerra a si. Mundo e Terra são sempre em si e segundo sua essência combatentes e combativos. É apenas assim que entram no combate de clareira e acobertamento.³⁵

Nos Seminários de Zollikon (1959-1969), Heidegger se utiliza de uma metáfora paisagística para ilustrar seu pensamento sobre a clareira. Clareira, no pensamento de Heidegger não se refere somente ao iluminado, mas ao espaço

³³ OOAAb, p. 34.

³⁴ OOAAb, p. 34.

³⁵ OOAAb, p. 39.

aberto que permite que a luz assome em contraposição à escuridão. Quando se caminha por um bosque escuro, este só é percebido como tal à luz do aberto da clareira. É neste lugar que a paisagem circundante é percebida pela primeira vez – a vastidão do bosque, a altura das árvores, a amplitude do céu e os raios do sol que, somente porque atravessam a escuridão, revelam o bosque em sombra e as coisas como realmente são.

Em a *A Origem da Obra de Arte*, enquanto está em obra, a obra de arte é a clareira, na qual *dá-se* lugar ao combate original entre Terra e mundo. De alguma maneira no interior da obra dá-se cabo esta união conflituosa, uma vez que a Terra somente revela-se no aberto do mundo, e o mundo somente instala-se a partir da Terra. Nesse duelo, os combatentes elevam-se um ao outro e, uma vez que a luta se intensifica, mais próximos estão de seu *pertencer a si*. Neste sentido o pensamento de Heidegger se aproxima do pensamento de Hölderlin, quando este indicava que na natureza da obra de arte estava um acontecimento “onde todas as forças estão em actividade e só por causa da sua harmonia íntima não são reconhecidas como activas”³⁶.

O combate entre Terra e mundo de forma alguma indica um acontecimento violento fruto de desentendimento e disputa, mas aponta a harmonia do co-pertencimento entre estes dois rasgos essenciais da obra. Heidegger mesmo pensa o combate entre Terra e mundo como um repouso, pois o repouso seria o caso limite do movimento, podendo haver nele a mais alta mobilidade. Ao nos aproximarmos da obra em seu repouso, apreendemos “de modo uno, a mobilidade do acontecer da obra”³⁷.

No combate original incide o próprio ser da obra, a verdade. Dessa maneira, Heidegger se pergunta como o combate entre Terra e mundo pode se efetivar na obra de arte. Assim, reflete sobre o fato desta ser uma coisa criada – e como na criação da obra pode então ser resguardado este conflito. Heidegger determina a criação da obra a partir do elaborar; ele diz: “tanto o elaborar da obra

³⁶ HH, p. 15.

³⁷ OOAAb, p. 121.

quanto o elaborar do utensílio acontecem naquela trazer-a-frente que de antemão deixa o ente assomar a partir de seu aspecto e sua presença.”³⁸

Entretanto, diferente do modo de criação do utensílio, o criar do artista traz à tona o acontecer da verdade na obra. Não porque o artista consiga capturar a verdade e lhe dar um formato, mas tendo em vista que há na essência da verdade uma orientação para a obra de arte. Neste direcionamento, como um rasgo em direção à obra, a verdade é ela mesma em meio a obra.

Enquanto é elaborada e criada, o combate original se presentifica nos traços e contornos da obra de arte. Heidegger diz: “O combate trazido ao traço e assim reconduzido à Terra, e com isso firmemente estabelecido, é a forma. Ser-criada da obra quer dizer: ser-firmemente estabelecido da verdade na forma.”³⁹ Ou seja, a criação da obra de arte dá forma ao próprio combate entre Terra e mundo, e por ser a Terra aquela que se oculta, a forma tem de ser firmemente estabelecida nela, pois nela a luz do aberto terá sua maior resistência. Uma vez que na Terra a obra encontra suporte, nela a obra se estabelece.

A obra é erguida firmemente na forma e, na medida em que nos insere na demora da abertura da verdade, abala todas as relações do cotidiano. A isso, Heidegger nomeou o *choque*. A partir deste, o homem vem a “demorar-se na verdade que acontece na obra”, e volta a si para “valorar, conhecer e mirar.”⁴⁰ O choque, a abertura de compreensibilidade operada pela obra de arte, *põe em obra* o não-velamento da verdade. Esse acontecimento repentino manifesta o que antes não havia, pois anteriormente estava oculto. Como Heidegger havia exposto em *Hinos de Hölderlin*, longe da poesia estamos coxos, cegos e surdos. Mas na proximidade da obra dá-se o inverso. No trabalho de travessia da obra, ou na abertura operada pela obra, nos colocamos em um lugar diferente daquele em que habitualmente estamos e a assim dá-se oportunidade para que a paisagem na qual a obra se instala se desvele transfigurada.

O acontecimento da verdade na obra ocorre enquanto estiverem em combate Terra e mundo. Fisicamente a obra ultrapassa a morte de seu mundo histórico. Entretanto, no momento em que há a ruína desse, a obra morre enquanto

³⁸ OOb, p. 44.

³⁹ OOb, p. 47.

⁴⁰ OOb, p. 51.

obra de arte, e decai no âmbito da tradição. A inserção na tradição extrai das obras de arte o traço do estranho, deixando estas de trazer à tona o não familiar da habitualidade, não operando mais o choque em seu ambiente original onde a paisagem aparece transfigurada.

Assim, somente alcançamos na obra, apesar de todos os esforços, sua dimensão material e formal. Após a morte de seu mundo histórico, a obra deixa de ser uma obra de arte, pois o âmbito de abertura emanado através da obra não se apresenta mais a partir dela. Desta maneira, o templo não demarca mais o lugar do sagrado, sua função é alterada e decai à condição de objeto turístico, ou objeto de estudo da estética.

Não apenas a morte do mundo histórico pode causar a morte da obra enquanto obra de arte, mas também o deslocamento desta de seu sítio original. Heidegger frisa que em consequência do deslocamento dissolvem-se as relações essenciais abertas pela obra e, portanto, seu próprio espaço essencial. Exilada do seu solo pátrio, de sua paisagem e de seu espaço, a obra de arte perde toda referência. Dessa forma, como nos explica Heidegger no início de sua exposição, na obra encontramos apenas o objeto, pois mesmo que essa ainda venha ao nosso encontro em função de sua presença física, não é mais a mesma.

Pode ser observado que Heidegger reflete sobre as considerações da obra de arte nunca como uma representação, mas como uma presentificação do dar-se autêntico da verdade. A obra de arte autêntica nunca remete a algo exterior a ela mesma, nem está como substituta do que quer que seja. Por ser não-representacional ela é evento: ela é seu próprio tempo e lugar, não podendo ser desvinculada destes.

Quando Heidegger tece considerações sobre o deslocamento da obra de sua paisagem original a outros contextos, se preocupa, principalmente, com a transferência de obras pictóricas e escultóricas para os museus. Em um momento posterior, em *Sobre a Madonna Sixtina* (1963), esclarece como o deslocamento da *Madonna Sixtina* de Rafael, da Igreja em Piacenza, ao museu ocasiona a morte da obra, pois o traslado não gera apenas uma mudança de posição, mas o rompimento irreversível de todas as relações originárias às quais a obra pertence

e que em sua instalação em seu local de origem vieram ao sobressaimento. Para o filósofo, a transferência para uma coleção retira a obra de seu mundo.

A obra pertence ao espaço aberto por ela própria. Na pintura apresenta-se a própria imagem da Madonna, que em sua presença instala o altar como o lugar do culto a Deus em um sentido profundo. Por pertencer àquela Igreja e aos seus fiéis, a própria obra ganha seu sentido na medida em que está com estes. Para Heidegger:

O sítio é sempre um altar numa Igreja. Esta pertence à imagem como esta àquela. Ao acontecimento único da imagem corresponde necessariamente a sua singularização no sítio não-aparente de uma igreja entre tantas outras. Por sua vez, esta igreja (ou seja, cada indivíduo da sua espécie) reclama essa janela única dessa imagem singular: ela funda e consoma a edificação da igreja.⁴¹

É através da obra de arte que sua paisagem circundante aparece como uma paisagem sagrada. É a obra que instaura o lugar onde intalou-se o altar como voltado ao divino. É sob a luz do espaço aberto desencadeado pela obra que o púlpito, a nave da igreja, suas paredes, a escadaria, a praça em frente, o céu, as árvores e as fachadas vizinhas aparecem transvalorizadas dentro de uma mesma unidade de sentido. A remoção da obra de seu local de origem não prejudica somente a obra de arte, mas reflete uma perda para com sua própria paisagem original. A remoção da obra de sua paisagem de origem causa a perda do sinal estranho que pela primeira vez deu a ver o mundo e iluminou a Terra. Assim, por ter sido abalada a unidade daquelas vias de significado que unem a obra a seu local de origem, a paisagem natal da obra perde seu brilho.

A partir das obras apresentadas compreendemos, de modo breve, o que Heidegger pensa sobre a obra de arte e também como o encontro com a paisagem se dá por meio das obras de arte. Entretanto, nos casos apresentados a paisagem em si não era a própria obra de arte. No primeiro, na apresentação pictórica da paisagem, evidenciamos a revelação do mundo da camponesa aos seus olhos, mas não a partir de um encontro com um exemplar real. Heidegger frisa que cotidianamente, diante do exemplar real, o camponês se esquece da paisagem na confiabilidade. No segundo, observamos como uma obra arquitetônica em sua

⁴¹HEIDEGGER, M. *Sobre a Madonna Sixtina*, p. 77.

essência resguarda também o acontecer da paisagem e como na totalidade da obra arquitetônica a paisagem aparece transfigurada e sob um novo olhar.

Por outro lado, de forma alguma foi observado o movimento de revelação da paisagem a partir de um encontro original da paisagem consigo mesma. A paisagem somente existe à luz de um acontecimento poético operado pela obra de arte. Contudo, aqui nos voltamos exatamente a pensar sobre obras de arte paisagísticas, ou seja, paisagens elaboradas como o são as obras de arte. Nos perguntamos então de que maneira a filosofia de Heidegger pode iluminar o pensamento sobre estas obras.

Mas, antes de tudo, precisamos compreender melhor como paisagens podem ser elaboradas como obras de arte e, ainda, as diferenças implicadas na elaboração de uma paisagem obra aos outros modos de apresentação artística da paisagem, mesmo as diferenças em relação às obras arquitetônicas que em sua unidade também operam a revelação da paisagem. Assim, nos voltaremos à consideração de como a paisagem e a arte se relacionaram na história da arte ocidental.

3.2

Paisagem: a relação entre arte e natureza

Para compreender melhor como paisagens podem ser teorizadas no modo como Heidegger pensou as obras de arte precisamos, antes de tudo, ter conhecimento do que são obras paisagísticas para além da apresentação pictórica ou da reunião operada pela instalação de uma obra arquitetônica. Assim, faremos uma pequena apresentação histórica da paisagem na esfera da arte ocidental.

Segundo Besse, em *Ver a Terra*, pode-se identificar a relação entre arte e paisagem desde a Antiguidade, especialmente com a pintura. Entre os registros mais antigos, o autor destaca a presença da paisagem em textos de Plínio – o Jovem, século I, e cita uma passagem em que este menciona seu sítio na Toscana, a Villa Tusci. Plínio diz: “Vós tereis o maior prazer em apreciar o conjunto da região do alto da montanha, pois o que vereis ali não vos parecera um campo, mas antes um quadro de paisagem de uma grande beleza.”⁴² Como podemos perceber,

⁴²BESSE, J. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*, p. 28.

a própria palavra paisagem se relaciona ao âmbito pictórico, ou seja, artístico. Este modo de ver, no qual a paisagem é encontrada *como* pintura, ou *como* imagem, transcorre ao longo de toda história da paisagem. Algo na paisagem natural remete à arte.

Entretanto, antes de ser prioritariamente compreendida no âmbito da arte e da imagem, paisagem remetia a um significado de ordem territorial e geográfico. Em alemão, *Landschaft*, era a província, a *pátria* ou a região. A paisagem, nesse sentido, é definida por seu sítio, seu lugar e vizinhanças humanas e naturais, bem como pelo conjunto de suas propriedades e qualidades, sua própria *natureza*. A paisagem era entendida como o espaço objetivo da existência. Segundo Camporesi:

No século XVI, não se conhecia a paisagem no sentido moderno do termo, mas o ‘país’, algo equivalente ao que é para nós, hoje o território e, para os franceses, o *environnement*, lugar ou espaço considerado do ponto de vista de suas características físicas, à luz de suas formas de povoamento humano e de seus recursos econômicos. De uma materialidade quase tangível, ele não pertence à esfera estética se não de um modo muito secundário.⁴³

É a partir deste entendimento territorial e existencial da paisagem, que esta é redescoberta na Grécia clássica. Embora não existisse uma única palavra que se aproximasse ao que hoje compreendemos por paisagem, os geógrafos gregos tinham como objeto de estudo os lugares a partir de sua posição – *thesis* – e pela *physis*. Assim, descreviam cartograficamente e ambientalmente a superfície da terra. Devemos nos lembrar que *physis* para os gregos era pressentida na unidade poética do vir a ser, que de modo algum poderia ser apreendida, em sua origem, pelo olhar, ou mesmo como uma imagem, mas sim na totalidade do mundo.

Segundo Vincent Scully, a não existência de uma palavra e de “representações” artísticas, na pintura ou na literatura, de paisagens, não significa que estas não fossem importantes para os gregos⁴⁴. Pelo contrário, a paisagem era encontrada a partir dela mesma, na plenitude e totalidade da existência diária em

⁴³ CAMPORESI, P. apud BESSE, J. *Op. cit.*, p. 20.

⁴⁴ SCULLY, V. In: MALPAS, J. *The place of landscape*, p. 10. Neste livro encontramos uma interessante apresentação do pensamento de Vincent Scully por Jeff Malpas.

sua real escala, e não simplesmente como algo no âmbito do visível. Scully defende que na Grécia antiga a arte, por meio de ações arquitetônicas ou escultóricas, atingiam a paisagem em si mesma no modo como os templos eram erigidos e instalados de forma a contrastar e realçar as formas orgânicas e cambiantes da paisagem circundante.

A aparição da paisagem como um tema na arte grega aparece somente quando esta já não é mais pressentida na unidade e co-pertença da existência diária. Apenas após a morte dos deuses, quando já não mais se acredita na unidade entre a vida particular e natureza, é que a paisagem começa a aparecer como tema poético, literário e pictórico. Deste modo, ela aparece como questão, após um deslocamento de posicionamento, no qual o ser humano passa a se colocar diante e distante dela, e não mais integrado a ela e a natureza.

A concepção de paisagem como fruto de um olhar distanciado e contemplativo é, para os historiadores da paisagem, inaugurada a partir da carta de Petrarca de 1335. Como já mencionado, a dita carta marca a perspectiva do sujeito que vê perante a si o mundo. A partir deste momento e principalmente no Renascimento, a paisagem revela-se como uma imagem, um produto do olhar que descortina a extensão de um território de um ponto de vista elevado. Neste período, a paisagem ganha autonomia como uma importante categoria da pintura, em que assumia-se uma clara distinção entre o ambiente natural e o que se retratava no objeto de arte.

Segundo Jeff Malpas, em *The Place of Landscape*, a ideia de paisagem como algo essencialmente relacionado a representação e a visão, parece negligenciar elementos cruciais de própria experiência totalizante da paisagem⁴⁵. Dado que a paisagem, não reduz-se ao visível, mas é percebida por todos os sentidos numa experiência complexa e totalizante. Desta maneira, a apreensão da paisagem escapa à apreensão comum a qualquer outro objeto. Friza, ainda que, embora a partir da era moderna a ideia de paisagem apareça com maior ênfase como fruto de uma determinada alienação daquele que vive em relação ao seu entorno físico e imediato, não se pode divorciar estruturalmente paisagens particulares de suas configurações econômicas e sociais.

⁴⁵ MALPAS, J. *The place of landscape*, p. 11.

Em contrapartida à hegemonia da apresentação pictórica de paisagens, foi ainda durante o Renascimento que se deram as condições técnicas e culturais para que a prática da botânica e da horticultura alcançasse uma categoria de arte paisagística no ocidente – a jardinagem. Um dos primeiros registros teóricos deste acontecimento foi a publicação de Francis Bacon que, em seu tratado, dedica uma seção à prática artística de jardins em 1625⁴⁶. Em *Of Gardens*, Bacon ressalta que a primeira criação de Deus foi um jardim, sendo a jardinagem, entre as formas de arte, aquela que mais se aproxima ao divino. Em especial, discute como a sazonalidade das estações altera a apresentação do jardim e como a composição paisagística ultrapassa a mera visualização, quando se preocupa com o suave perfume das flores⁴⁷, ou como melhor escolher a vegetação para que pássaros formem seus ninhos. Bacon compreende, desta maneira, a obra-jardim como parte da natureza, e reconhece a mutabilidade formal inerente a um tipo de obra criada a partir de elementos que se transformam sazonalmente.

Kant, em a *Crítica da Faculdade do Juízo*, de 1790, dentre as artes pictóricas, situa a pintura como a “arte da descrição bela da natureza” e a jardinagem como a “arte da composição bela de seus produtos.”⁴⁸ A menção a Kant demonstra a importância dada à jardinagem principalmente entre os séculos XVII e XVIII e sua vinculação ao pictórico. Contudo, na medida em que o sujeito, mesmo que distanciado, está diante de uma paisagem real, inicia-se a desconstrução da representação e a reinserção da paisagem no âmbito diário, assim como a elaboração artística de paisagens *in situ*. Nestas obras, mesmo que o objetivo maior seja a oferta de perspectivas em sua composição, não se pode negar uma experiência na qual a interação sensorial de todos os sentidos se faz patente. Porquanto, parado ou em movimento, o sujeito interage com a paisagem, por perceber elementos que o afetam pluridimensionalmente.

No século XVII, a partir da revolução paisagística, os jardins ingleses e os pitorescos passaram a ser pensados como jardins paisagísticos, tal transição

⁴⁶ BACON, F. *Of gardens* In: HUNT, J.e WILLIS, P. (org.) *The Genius of place: the english landscape garden 1620-1820*.

⁴⁷ “And Because the Breath of Flowers, is farre Sweeter in the Aire, (where it comes and Goes, like the Warbling of Musick) then in the hand, therefore nothing is more delight, then to know, what be the Flowers, and the Plants, that doe best perfume the Aire.” BACON, F. *Op. cit.*, p. 51.

⁴⁸ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de juízo*, p.168.

significa principalmente a mudança de escala destas obras. O jardim deixa de ser pensado em extensão à obra arquitetônica, ganha autonomia e cresce em escala, passando a alterar uma paisagem como um todo. Sua construção envolvia a modelagem do relevo, a alteração e adequação de cursos d'água para criação de lagos e rios, de mirantes como pontos de visada, e o cultivo de plantas de pequeno e grande porte. De acordo com a concepção moderna, a produção dos jardins paisagísticos era pensada a partir de um objetivo pictórico e nela aplicava-se as teorias desenvolvidas dentro do âmbito da pintura e da literatura⁴⁹.

Neste contexto, vale lembrar dos jardins paisagísticos produzidos por Humphry Repton, famoso paisagista inglês. Repton, primeiramente, visitava a paisagem existente e a representava em uma pintura a óleo, a partir de um ponto de vista eleito por ele – como a vista da janela de um cômodo, o acesso de uma propriedade ou um ponto no percurso. A seguir, seu projeto era pensado como uma alteração na pintura, apresentada com um jogo de sobreposição. Não obstante, foi Repton que primeiramente evidenciou as diferenças entre o modo de produzir paisagens na pintura e *in situ*. É dele a consagração do termo “jardinagem paisagística”. Segundo Francisco Cadena, em *Historia de los estilos em jardineria*:

Quiçá sua mais valiosa contribuição foi um conceito de jardinagem radicalmente diferente da pintura, dando origem ao chamado estilo jardinesco. Em resumo, a vista que fixa o pintor sobre a tela é uma vista fixa, enquanto o jardineiro obtém uma visão global de seu jardim quando se move nele, o abarcado na tela é inferior em tamanho ao que é capaz de abarcar a visão humana a uma só vista; e finalmente, o pintor se vê obrigado a concretizar uma luz em seu quadro, quando na paisagem natural ela muda a cada segundo. É certo que Repton foi aprimorando estas teorias com o tempo e muitas vezes sob a pressão de ataques de seus detractores.⁵⁰

Foi na sombra desta discussão que a paisagem foi compreendida ao longo do século XIX: de um lado, entre uma concepção pictórica e pitoresca da

⁴⁹ Durante os séculos XVII e XVIII, a apresentação e elaboração da paisagem era imagetivamente compreendida. Francisco Cadena ressalta que os limites entre a paisagem dita natural e a paisagem criada reduziam-se, “formando estas vistas que os pintores, em um ciclo fechado, viam na natureza, pintavam, para servir de modelo aos paisagistas, e que posteriormente contemplavam e, por sua vez, pintavam”. CADENA, Francisco. *História de los estilos em jardineria*, p. 253. Tradução livre.

⁵⁰ CADENA, Francisco. *Op. cit.*, p. 259. Tradução livre.

paisagem; de outro, evidenciando-se as particularidades da escala, efemeridade, amplitude e a variações formais impostas pelas condições ambientais que influenciam uma obra paisagística.

No pitoresco, a composição paisagística visava perspectivas que tivessem “aquele tipo de beleza que apareceria bem em uma pintura”⁵¹, que causassem o mesmo efeito das obras pictóricas. Privilegiava-se a composição de cenários aparentemente naturais e rústicos, evidenciando a ação decadente do tempo e do envelhecimento. Por outro lado, mais e mais, a composição paisagística deveria adequar-se às demandas funcionais, às exigências construtivas e de manutenção, prever a circulação e uso do espaço e, o mais importante, ser pensada como instrumento de habitação.

Embora os jardins paisagísticos fossem inicialmente concebidos a partir de um ideal pictórico e privilegiadamente visual, na medida em que se apresentava a paisagem em toda a sua dinamicidade, transitoriedade e escala, tanto o artista era reposicionado em relação à obra como, gradualmente, o sujeito era deslocado de sua posição distanciada para interagir com a paisagem. Progressivamente, o percurso aparece como foco temático nestas obras no reconhecimento de que a percepção de uma paisagem decorre também de uma experiência temporal, dado que esta não pode ser percebida, em sua totalidade, em uma única mirada.

Tal situação de transição pode ser evidenciada no *Central Park* de Nova Iorque (1858), projeto de Olmsted e Vaux. Embora no *Central Park* ainda seja evidente a plástica acadêmica e pitoresca, Olmsted passa a compreender a elaboração da paisagem não mais no âmbito pictórico, mais sim no âmbito das artes plásticas e espaciais. Além disso, Olmsted tinha na obra paisagística uma preocupação de ordem social – a missão de corroborar para a formação de valores coletivos por meio da oferta de lugares onde as pessoas pudessem se reunir, desenvolvendo um sentido de comunidade e cooperação. Olmsted preconizava a intenção modernista de se criar espaços que refletissem o pensamento de sua época, além de pensar no futuro e na aproximação do homem ao ambiente físico que o cercaria.

⁵¹ HUNT, J. e WILLIS, P. (org.) *Op. cit.*, p. 337. Tradução livre.



Fig.4 - Paisagem com Enéas em Delos, 1672. Claude Lorrain.

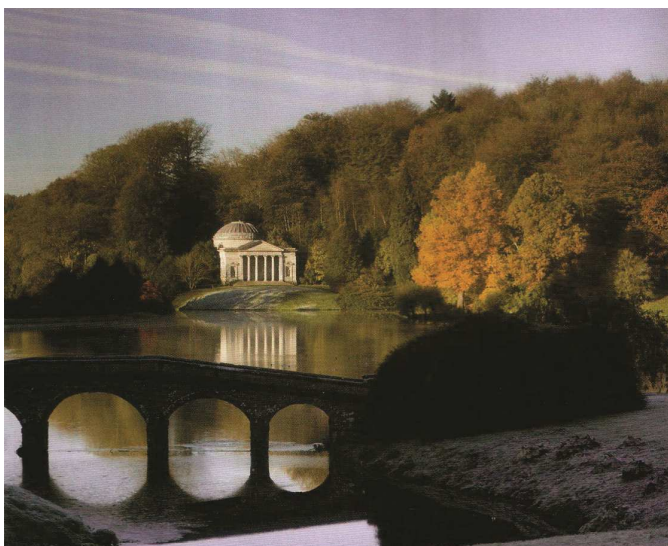


Fig.5 - Foto dos Jardins de Stourhead, criado em 1740. Paisagismo de Henry Hoare II.



Fig.6 - Caderno vermelho. Humphry Repton. A concepção do projeto paisagístico era pensada a partir de um objetivo pictórico

No início do século XX no paisagismo, assim como na arquitetura e nas demais artes, se fez presente um descontentamento com a atitude acadêmica da maior parte dos artistas. Em grande número de artigos e manifestos percebe-se a chamada por um desenho atualizado e da libertação do academicismo. Isso em favor da composição de paisagens para serem vividas e habitadas, e não apenas contempladas. Neste sentido, a influência de Olmsted era quase tangível: a da preocupação dos paisagistas, em suas obras, de contribuir para o progresso, para o reconhecimento da comunidade como tal, e o convite de uma reaproximação do homem a uma força maior – a natureza, por meio da arte. Tais características partiam do pressuposto de que, embora a paisagem possa ser construída, esta também interfere no modo como os homens se situam no mundo.

De súbito, formalmente independentes da tradição, a composição moderna de paisagens inaugura um processo experimental. Dentre as obras paisagísticas, evidenciamos aquelas que se aproximam por seu caráter social e funcional, dentre elas as obras de Garret Eckbo e Thomas Church, por exemplo. Por outro lado, agrupam-se aquelas que antes de tudo tinham uma preocupação artística na composição espacial da paisagem. Deste grupo, ressalta-se as obras de Isamu Nogushi, Luis Barragan e Roberto Burle Marx.

Segundo Walker e Simo, em *Invisible gardens*, Burle Marx diferencia-se dos demais pela valorização e o uso das plantas como materiais definidores da forma, em comparação a Nogushi que explora, por sua formação escultórica, o uso de materiais minerais, e Barragan de elementos oriundos de uma linguagem arquitetônica. Tal fato implica na instabilidade da forma, pois sua elaboração não é ditada exclusivamente pelo artista, mas é resultado conjunto entre a produção artística e natural, pois a planta, como Burle Marx reconhece, *é viva enquanto se altera*.

Ao longo do século XX, o movimento de desconstrução representacional da paisagem se desdobrará, à medida que a obra paisagística se dissemina na arquitetura, como visto na arquitetura da paisagem e, por outro lado, na escultura. Neste momento, no âmbito escultórico, a paisagem é tematizada na esfera do Minimalismo e, principalmente, a partir da década de 70, da *Land Art*. Deve-se ressaltar que aqui privilegiamos aquelas obras que não apenas se dão pela inserção

de elementos escultóricos na paisagem, sendo esta natural ou urbana, mas paisagens foram elaboradas esculturalmente. Por isso, possivelmente as considerações feitas não atinjam a todas as obras reconhecidas como *Land Art* ou *Earth Art*.

As primeiras obras da *Land Art* nasceram a partir de um movimento de insatisfação da arte minimalista em relação ao ambiente da galeria: por não inserirem-se existencialmente, como as esculturas públicas, de maneira confortável nos espaços urbanos, buscaram no ambiente natural seu suporte. Tal movimento caracterizou-se por um desprendimento dos artistas em relação à “indústria das artes”, na medida em que suas obras não poderiam ser expostas na galeria, ou tampouco comercializadas. As primeiras obras, em acordo com os princípios minimalistas, assemelhavam-se pela escala imensa de suas intervenções e por serem estas realizadas na superfície da terra. Tal procedimento era muito identificado a monumentos pré-históricos como a Stonehenge. Por outro lado, também é notório o vínculo entre tais intervenções e o paisagismo inglês do século XVII e XIII.

Robert Smithson, por exemplo, um dos maiores expoentes da *Land Art*, publicou um importante artigo em 1973 intitulado *Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape*. Nele, estabelece os vínculos entre suas obras e a tradição paisagística ao posicionar Olmsted como o primeiro “*Earthwork artist*”⁵². Segundo Shapiro, em *EarthWards: Robert Smithson and the art after babel*, a referência a Olmsted tinha como objetivo legitimar os *Earth works* frente a seus detratores.

O movimento da *Land Art* surgiu no pós-Segunda Guerra Mundial, em meio à Guerra do Vietnã e à Guerra Fria, quando a finitude do planeta frente à tecnologia nuclear estava em pauta. Além disso, desastres ambientais de grande magnitude, tais como a contaminação da baía de Minamata, no Japão, em 1962, contribuíam para a valorização das questões ecológicas e ambientais levantadas pelos movimentos ambientalistas. *Land* designa o material e o local de trabalho das obras da *Land Art*, que se utilizam da própria paisagem no fazer artístico.

⁵² SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: The collected writings*, p. 164.

As obras da *Land Art* propõem novas abordagens da paisagem, pois estão no limiar entre esculturas e obras arquitetônicas, no sentido de não inserirem-se entre as artes figurativas. Elas negam a representação, materializando-se mediante atitudes de grandes proporções e escala ou minimalistas. São elementos criados sempre a partir de um local original e por isso *site specific*s. Diferenciam-se pela efemeridade de suas propostas, pela escala da intervenção, na escolha da técnica empregada e material utilizado. Este pode ser originário do próprio sítio no qual se atua ou externo a ele, como materiais mais industrializados, como no caso de Richard Serra e Christo & Jeanne-Claude, por exemplo.

Neste contexto, a obra de arte paisagística, como coisa produzida, diz sobre a intervenção na paisagem, seja no arranjo de um grupo de pedras, em uma linha desenhada no deserto ou mesmo na composição de um jardim ou parque. No presente caso, obras paisagísticas serão compreendidas dentro de um campo ampliado, abrangendo intervenções entre a arquitetura, escultura e o paisagismo⁵³. Neste sentido, a paisagem, como arte, refere-se sempre a um lugar original e deriva de um encontro com a paisagem mesma, pelo qual se faz patente sua dimensão envoltória e orientadora. Estas obras se aproximam na interferência direta da paisagem, que constitui ela própria, utilizando-se da matéria que ela mesma se determina, pois a intervenção existe no local e não pode ser removida dele.

Destas obras, resumidamente, são identificadas aquelas que irão explorar justamente a transitoriedade e efemeridade da forma, por tensionarem a relação entre a produção artística e a produção da *physis*. Primeiramente, existem casos nos quais a própria finitude física da obra é explorada pelos artistas, sendo ela um evento temporário. Por serem de extrema efemeridade, o tempo e as forças da natureza não apenas alteram suas características, como de fato destroem-nas por completo. Caso este de obras como as do artista americano Dennis Oppenheim, como a *Annual rings* (1968) e *Boundary Splits* (1968), ambas elaboradas a partir da manipulação da superfície congelada da água. Em situações como essa, a obra

⁵³ No Brasil é preferido o termo paisagismo em detrimento do uso da expressão arquitetura da paisagem, ou arquitetura paisagista, comumente utilizada em Portugal. Em inglês diz-se *landscape architecture*, em francês *architecture de paysage*.

consiste nas novas relações impostas pela intervenção na paisagem anterior, enquanto esta durar.



Fig.7 - Annual Rings, 1968. Dennis Oppenheim.



Fig.9 - Boundary Split, 1968. Dennis Oppenheim.



Fig.11 - Double Negative, 1969. Michael Heizer



Fig.8 - Monumentos de Neguev, 1968. Dani Karavan.

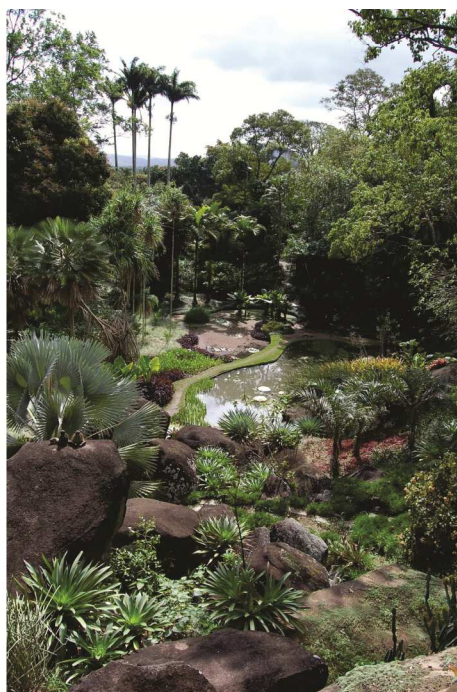


Fig.10 - Sítio St. Antônio da Bica, 1948-2006. Burle Marx.



Fig.12 - Cocheiras, 1968. Luis Barragan.

Em segundo lugar, estariam as obras nas quais, por meio do uso de materiais de maior durabilidade, aquilo que foi elaborado pelo artista se desdobra nas alterações produtivas da *physis* criando uma forma de origem híbrida e pitoresca. No caso, o artista altera a paisagem existente edificando novas situações, que perduram e mantêm-se, evidenciando as transformações operadas pela elaboração contínua da natureza, sendo esta mais ou menos prevista por ele. Estas obras aproximam-se ainda por sua envergadura, por serem obras de grande porte, requerendo uma infraestrutura de construção comum a obras de engenharia e arquitetura. Dentre elas, identificamos o Monumento de Neguev (1949) em Israel, de Dani Karavan, o *Double Negative* (1969), obra de Michael Heizer, e o *Spiral Jetty* (1970) no lago Salgado de Utah – EUA, de Robert Smithson.

Há ainda uma terceira atitude mais próxima à arquitetura paisagística e aos jardins ingleses. A partir de uma edificação inicial, a obra vem a se desenvolver conjuntamente na continuidade de ambas as instâncias produtoras, em parte composta por elementos edificados como obras arquitetônicas e outra composta por elementos vivos, como um cultivo. Neste sentido, a obra, para além da edificação arquitetônica, se retirará no próprio crescer-por-si dos produtos da natureza, na *physis*. Como exemplo o Parque del Este (1963) em Carácas, de Burle Marx e equipe, o *Parque do Flamengo* (1965) no Rio de Janeiro, de Burle Marx, Afonso Reidy, entre outros.

3.3

Obras de arte paisagísticas à luz da filosofia de Heidegger

Após breve exposição das considerações iniciais de Heidegger em *A Origem da Obra de Arte*, retomaremos seu pensamento sobre a obra de arte, direcionando este pensar para as obras de arte paisagísticas. Com isso, seguiremos o exemplo do filósofo e escolheremos para guiar nosso pensamento duas obras de arte.

A primeira obra escolhida é o *Parque do Flamengo*, situado na cidade do Rio de Janeiro, cuja finalização remete ao ano de 1964, de autoria de Burle Marx, Reidy e equipe. A segunda, é a *Spiral Jetty* de Robert Smithson (1970). Embora

Heidegger não tenha sido contemporâneo a nenhuma das duas obras e possivelmente não as reconhecesse como “grandes obras de arte” é importante salientar a importância dessas obras no âmbito das artes da paisagem.

O *Parque do Flamengo* será aqui vislumbrado como exemplo de uma paisagem concebida como obra de arte. Incrustada na vida e no corpo da cidade, a obra articula o encontro entre natureza, a paisagem carioca e aqueles que nela vivem. Tal encontro se dá pela aproximação das atividades e preocupações atuais do carioca com sua paisagem natal em toda a dinamicidade e amplitude que o encontro com a paisagem em real escala configura.

O estudo do *Parque do Flamengo*, permite também que pensemos sobre uma das mais interessantes particularidades das obras de arte paisagísticas: a presença de um fator de atuação formal externo à ação do artista. Por serem visceralmente instaladas na paisagem, a ponto de não poderem ser separadas desta, as obras sustentam-se no modo como interagem com o próprio ciclo da natureza. Assim, o artista não controla todos os aspectos compositivos da obra. Um aprofundamento em *A Origem da Obra de Arte* nos auxiliará então a compreender como se dá a elaboração destas obras e sua permanência enquanto obra de arte frente à instabilidade de suas condições. O *Parque do Flamengo*, neste caso, é um interessante exemplo desta permanente instabilidade formal por ser constituído em grande parte por materiais orgânicos que pressindem da alteração para manterem-se vivos.

A segunda obra a ser apresentada, a Spiral Jetty, situada em um lago remoto em Utah, apresenta a possibilidade das obras de arte de recriarem paisagens, construindo, como diz Vik Muniz, monumentos em nossas mentes.⁵⁴ A partir desta obra, principalmente por meio do pensamento de Heidegger em *A Coisa, Construir, Habitar, Pensar* (1951), *Observações sobre escultura – arte – espaço* e *Arte e Espaço* (1969), pretende-se apresentar como as obras de arte paisagísticas podem em seus limites abrir diferentes tipos de espacialidades possibilitando novos tipos de paisagens. Na medida em que as obras instauram relações para além de sua paisagem original, criam novas possibilidades paisagísticas, sendo a própria obra uma paisagem.

⁵⁴ MUNIZ, Vik. *Reflex: Vik Muniz de A a Z*, p. 157

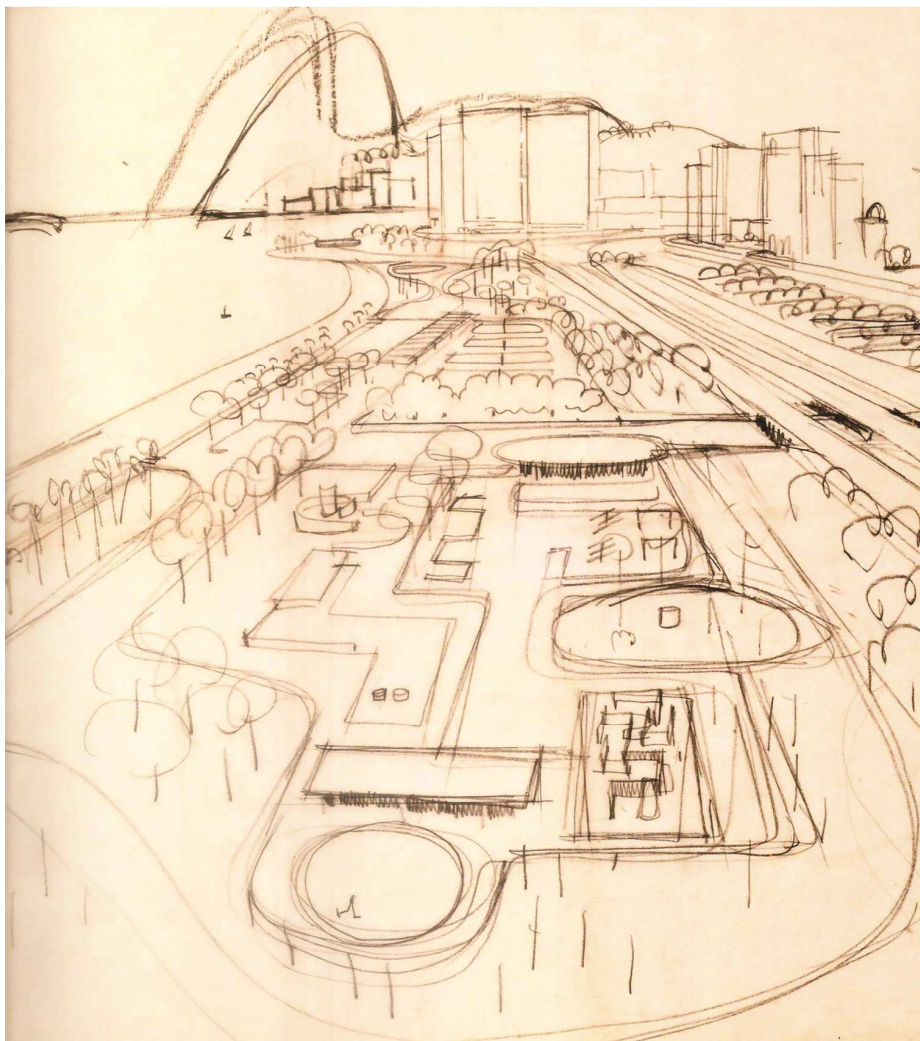


Fig.13 - Croqui de concepção do Parque do Flamengo.

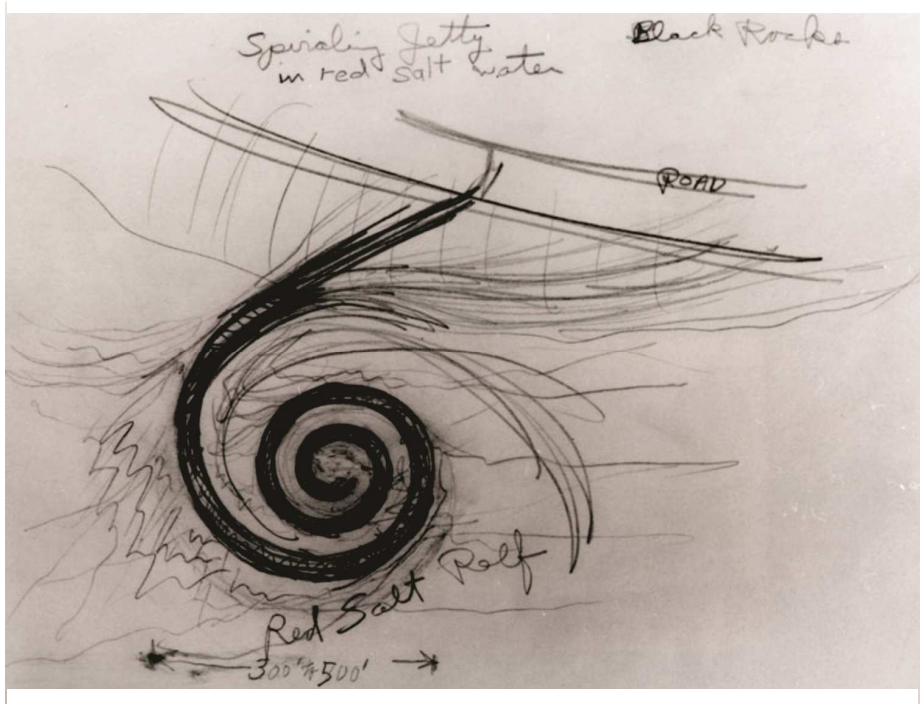


Fig.14 - Croqui de concepção do Parque do Flamengo.

O esforço de se pensar o *Parque do Flamengo* e a *Spiral Jetty*, obras tão diferentes entre si, à luz da filosofia de Heidegger parte do princípio de que o templo grego não esgota todas as potencialidades de discussão inerentes a uma obra paisagística. O templo grego, embora reúna em sua totalidade a paisagem e, assim, a mostre em sua verdade não o faz a partir da paisagem ela mesma, mas sim por meio do templo em relação a ela. A instalação do templo transfigura sua paisagem no acontecimento da verdade, mas o traço que resguarda a união conflitual entre clareira e ocultação, entre Terra e mundo, é a forma do próprio templo. Deste modo, nos voltamos ao estudo de obras que em si mesmas são paisagem, pois, neste caso, a elaboração da obra deu forma à própria paisagem, e esta constitui a própria obra de arte.